Susan Sontag

6/1754 16 COP.

BAJO EL SIGNO DE SATURNO

Lasser Press
Mexicana, s.a.
México, D.F.

Fascinante Fascismo

I

Primer Documento. He aquí un libro de 126 espléndidas fotografías en color, tomadas por Leni Riefenstahl, ciertamente el más arrobador libro de fotografías publicado en el mundo en años recientes. En las inabordables montañas del Sudán meridional viven cerca de ocho mil altivos Nuba, semejantes a dioses, emblemas de la perfección física, con grandes cabezas bien formadas, parcialmente afeitadas, rostros expresivos y cuerpos musculosos, que se depilan y decoran con cicatrices; embadurnados con una sagrada ceniza blanquecina, los hombres hacen cabriolas, se acurrucan, meditan o luchan entre sí en las pendientes áridas. Y aquí está un fascinador arreglo de doce fotografías, en negro y blanco, de Riefenstahl, en la contraportada de *Los Ultimos de los Nuba*, también extraordinaria, una cronológica secuencia de expresiones (desde intensa concentración hasta la sonrisa de una matrona tejana en safari) venciendo a la intratable marcha de la edad. La primera fotografía fue tomada en 1927, cuando Leni Reifenstahl tenía 25 años y ya era una estrella de cine; las más recientes tienen fechas de 1969 (aparece ella, abrazando a un desnudo bebé africano) y de 1972 (sosteniendo una cámara), y cada una muestra alguna versión de una presencia ideal, de una especie de belleza imperecedera, como la de Elisabeth Schwarzkopf, que con la edad sólo se vuelve más alegre, más metálica en apariencia y más saludable. Y he aquí una semblanza de Leni Riefenstahl en la cubierta, y una introducción (no firmada) con el

1 de 16

título de "Cómo Leni Riefenstahl llegó a estudiar a los Mesakin Nuba de Kordofán", llena de inquietantes mentiras.

La introducción, que ofrece un relato detallado de la peregrinación de Riefenstahl al Sudán (inspirada, según se nos dice, por la lectura de *Las Verdes Colinas de Africa*, de Hemingway, "una noche de insomnio a mediados de los cincuentas"), lacónicamente identifica a la fotógrafa, "algo así como una figura mítica como cineasta antes de la guerra, semiolvidada por una nación que decidió borrar de sus recuerdos toda una época de historia". ¿Quién sino la propia Riefenstahl (nos preguntamos con cierta esperanza de que así sea) pudo inventar esta fábula acerca de aquello a lo que nebulosamente se refiere como "una nación" que por alguna razón no nombrada "decidió" cometer el deplorable acto de cobardía de olvidar "una época" —que, con mucho tacto, no se especifica— "de su historia"? Puede suponerse que al menos algunos lectores se habrán sobresaltado ante esta recatada alusión a Alemania y al Tercer Reich.

Comparada con la introducción, la cubierta del libro es positivamente explícita sobre el tema de la carrera de la fotógrafa y difunde la falsa información que Riefenstahl ha estado repitiendo durante los últimos veinte años.

> Fue durante los frustrantes y decisivos treintas de Alemania cuando Leni Riefenstahl saltó a la fama internacional como directora cinematográfica. Nació en 1902 y su primera devoción fue hacia la danza creadora. Esto la llevó a participar en películas mudas y pronto ella misma estaba haciendo sus propias películas habladas —y apareciendo en ellas— tales como *La Montaña* (1929).
>
> Estas producciones tensamente románticas fueron muy admiradas, y no fue el último de sus admiradores Adolf Hitler quien, habiendo llegado al poder en 1933, encargó a Riefenstahl hacer un documental sobre el Mitin de Nuremberg en 1934.

2 de 16

Se necesita cierta originalidad para describir a la época nazi como "los frustrantes y decisivos treintas de Alemania", para resumir los acontecimientos en 1933 como "habiendo llegado (Hitler) al poder" y para afirmar que Riefenstahl, la mayor parte de cuya obra fue identificada correctamente, durante su propia década, como propaganda nazi, gozara de "fama internacional como directora cinematográfica", aparentemente como sus contemporáneos Renoir, Lubitsch y Flaherty. (¿Habrán dejado los editores a LR escribir, ella misma, la cubierta? Resulta difícil pensar algo tan cruel, aun cuando "su primera devoción fue hacia la danza creadora" es una frase de la que serían capaces pocas personas cuya lengua materna sea el inglés.

Desde luego, los hechos son inexactos o inventados. Riefenstahl no sólo no hizo una película hablada, intitulada *La Montaña* (1929), ni actuó en ella. Tal película no existe. En términos más generales: Riefensthal no empezó por participar simplemente en películas mudas y luego, al llegar el sonido, empezó a dirigir y a actuar en sus propias películas. En las nueve películas en que actuó, Riefenstahl fue la estrella; no dirigió siete de ellas. Estas siete películas fueron: *La Montaña Sagrada (Der heilige Berg,* 1926), *El Gran Salto (Der grosse Sprung,* 1927), *El Destino de la Casa de Habsburgo (Das Schicksal derer von Habsburg,* 1929), *El Infierno Blanco de Pitz Palü (Die weisse Hölle von Piz Palü,* 1929) —todas ellas mudas—, seguidas por *Avalancha (Stürme über dem Montblanc,* 1930), *Frenesí Blanco (Der weisse Rausch,* 1931) y *S.O.S. Iceberg (S.O.S. Eisberg,* 1932-1933). Todas excepto una fueron dirigidas por Arnold Fanck, autor de epopeyas alpinas de inmenso éxito desde 1919, quien realizó sólo dos películas más, fracasadas ambas, después de que Riefenstahl lo dejó para lanzarse como directora en 1932. (El filme no dirigido por Fanck es *El Destino de la Casa de Habsburgo,* lacrimógena película monarquista hecha en Austria, en que Leni Riefenstahl encarnaba a Marie Vetsera, la compañera del príncipe Rodolfo en Mayerling. Al parecer, no queda ninguna copia de ella.)

Los vehículos pop-wagnerianos de Fanck para Riefenstahl no sólo fueron "tensamente románticos". Consideradas, sin duda, como apolíticas cuando fueron hechas, estas películas parecen hoy, en retrospectiva, como lo ha indicado Siegfried Kracauer, una antología de sentimientos proto-nazis. El ascender montañas en las películas de Fanck era una metáfora visualmente irresistible de las aspiraciones ilimitadas hacia la alta meta mística, a la vez hermosa y terrible, que después habría de concretarse en el culto al Führer. El personaje que Riefenstahl generalmente representaba era el de la chica salvaje que se atreve a escalar el pico ante el cual retroceden los demás, los "cerdos del valle". En su primer papel, en la silenciosa *Montaña Sagrada* (1926), el de una joven bailarina llamada Diotima, le hace la corte un entusiasta montañista, que la convierte a los saludables éxtasis del alpinismo. Este personaje pasó por un continuo engrandecimiento. En su primera película hablada, *Avalancha* (1930), Leni Riefenstahl es una chica verdaderamente poseída por la montaña, enamorada de un joven meteorólogo, al que rescata cuando una tormenta lo deja aislado en su observatorio del Monte Blanco.

La propia Leni Riefenstahl dirigió seis películas, la primera de las cuales, *La Luz Azul (Das blaue Licht,* 1932), fue otra película de las montañas. También como estrella, Riefenstahl desempeñó un papel similar a los de los filmes de Fanck por los que había sido "tan admirada, no siendo Adolfo Hitler el último de sus admiradores", pero llenando su película de alegorías sobre los oscuros temas del anhelo, la pureza y la muerte que Fanck había tratado por encima. Como de costumbre, la montaña es representada a la vez como supremamente bella y peligrosa, como esa fuerza augusta que invita a la afirmación última del yo, y al escape de éste en la hermandad del valor y de la muerte. El papel que Riefenstahl concibió para ella es el de una criatura primitiva que tiene una relación única con un poder destructor: sólo Junta, la chica proscrita de la aldea, siempre cubierta de harapos, puede llegar a la misteriosa luz azul que irradia

la cumbre del Monte Cristallo, mientras otros jóvenes aldeanos, atraídos por la luz, tratan de escalar la montaña, pero caen hacia la muerte. Lo que a la postre causa la muerte de la muchacha no es la imposibilidad de alcanzar la meta simbolizada por la montaña, sino el espíritu materialista y prosaico de los envidiosos aldeanos y el ciego racionalismo de su amante, un hombre bien intencionado de la ciudad.

La siguiente película que Riefenstahl dirigió, después de *La Luz Azul,* no fue "un documental sobre el Mitin de Nuremberg de 1934" —Riefenstahl hizo cuatro películas con argumento no ficticio, y no dos, como ella ha afirmado desde los cincuentas y como lo repiten casi todos los que tratan de exonerarla— sino *La Victoria de la Fe (Sieg des Glaubens,* 1933, que celebraba el primer Congreso del Partido Nacional Socialista desde que Hitler subió al poder. Luego llegó la primera de dos obras que realmente le dieron fama internacional, el filme sobre el siguiente Congreso del Partido Nacional Socialista, *Triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens,* 1935) —cuyo título nunca se menciona en la cubierta de *Los Ultimos de los Nuba* —después de lo cual hizo una película breve (de dieciocho minutos), para el ejército, *Día de la Libertad: Nuestro Ejército (Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht,* 1935), que muestra la belleza de los soldados y de ser soldado para el Führer. (No resulta sorprendente el hecho de que no exista ninguna mención de esta película, de la que se encontró una copia en 1971; durante los cincuentas y sesentas, cuando Riefenstahl y todo el mundo creía que *Día de la Libertad* se había perdido, la hizo desaparecer de su filmografía y se negó a hablar de ella con las personas que iban a entrevistarla.)

Sigue diciendo la cubierta:

> La negativa de Riefenstahl a someterse al intento de Goebbels de sujetar su visualización a requerimientos estrictamente propagandísticos condujo a una batalla de voluntades que llegó a su fin cuando Riefenstahl hizo su película de los Juegos

3 de 16

Olímpicos de 1936, *Olimpia*. Goebbels trató de destruirla; sólo se salvó mediante la intervención personal de Hitler.

Con dos de los documentales más notables de los treintas en su haber, Riefenstahl siguió haciendo películas de su invención, no relacionadas con el surgimiento de la Alemania nazi, hasta 1941, cuando las condiciones de guerra le hicieron imposible continuar.

Sus relaciones con los dirigentes nazis hicieron que dos veces fuera detenida al término de la Segunda Guerra Mundial: dos veces fue juzgada, y las dos veces absuelta. Su reputación se hallaba en eclipse, y quedó semiolvidada, aunque para toda una generación de alemanes su nombre había sido palabra familiar.

Con excepción de aquello de que fue palabra familiar en la Alemania nazi, nada de todo lo anterior es cierto. Presentar a Riefenstahl en el papel de artista individualista que desafiaba a los burócratas filisteos y a la censura del Estado ("el intento de Goebbels de sujetar su visualización a los requerimientos estrictamente propagandísticos") es algo que parece absurdo a cualquiera que haya visto *Triunfo de la Voluntad,* película cuya concepción misma niega la posibilidad de que la cineasta hubiese tenido una concepción estética independiente de la propaganda. Los hechos, negados por Riefenstahl desde la guerra, son que pudo hacer *Triunfo de la Voluntad* con facilidades ilimitadas y absoluta cooperación oficial (nunca hubo la menor lucha entre la cineasta y el ministro alemán de la propaganda). En realidad Riefenstahl, como lo relata en un librito acerca de la producción de *Triunfo de la Libertad,* tomó parte en la planeación del mitin concebido desde el principio como escenario de un espectáculo fílmico.* *Olimpia* —película de tres horas y media, en dos partes, *Festival del Pueblo (Fest der Völker)* y *Festival de la Belleza (Fest der Schönheit)*— no fue menos una producción oficial. Reifenstahl ha sostenido en sus entrevistas, desde los cincuentas, que *Olimpia* fue comisionada por el Comité Olímpico Internacional, producida por su propia compañía, y hecha pasando por encima de las protestas de Goebbels. La verdad es que *Olimpia* fue encargada y enteramente financiada por el gobierno nazi (se creó una compañía a nombre de Riefenstahl porque se consideró conveniente que el gobierno no apareciera como productor) y facilitada por el ministerio de Goebbels en cada etapa de la filmación**; hasta la creíble leyenda de que Goebbels objetó que Riefenstahl filmara los triunfos del "estrella" negro norteamericano Jesse Owens es falsa. Riefenstahl trabajó durante dieciocho meses en la edición, y terminó a tiempo para que la película pudiera estrenarse el 29 de abril de 1938, en Berlín, como parte de los festejos celebrados en ocasión de cumplir Hitler 49 años; más tarde, ese mismo año, *Olimpia* constituyó la principal participación alemana en el Festival Fílmico de Venecia, donde ganó la Medalla de Oro.

Más mentiras: decir que Riefenstahl siguió haciendo películas de su invención, no relacionadas con el surgimiento

* Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Films* (Munich, 1935). Una fotografía en la página 31 muestra a Hitler y a Riefenstahl inclinados sobre unos planos, con el siguiente letrero: "Los preparativos del Congreso del Partido se hicieron junto con los preparativos para la labor de las cámaras". El mitin se celebró entre el 4 y el 10 de septiembre; Riefenstahl cuenta que comenzó su trabajo en mayo, planeando la película secuencia tras secuencia, y supervisando la construcción de elaborados puentes, torres y rieles para las cámaras. A finales de agosto, Hitler llegó a Nuremberg con Viktor Lutze, jefe de los SA, "para una inspección y para dar sus instrucciones finales". Los treinta y dos camarógrafos de Riefenstahl llevaron uniformes de los SA durante toda la filmación, "a sugerencia del jefe del estado mayor (Lutze), para que nadie perturbara la solemnidad de la imagen con sus ropas de civil". Los SS aportaron un grupo de guardias.

** Véase Hans Barkhausen, "Footnote to the History of Riefenstahl's Olympia", *Film Quarterly*, otoño de 1974: raro ejemplo de disidencia informada entre el gran número de tributos a Riefenstahl que han aparecido en las revistas cinematográficas norteamericanas y de Europa Occidental durante los últimos años.

4 de 16

de la Alemania nazi, hasta 1941. En 1939 (después de volver de una visita a Hollywood, como invitada de Walt Disney), acompañó a la Wehrmacht en una invasión a Polonia, como corresponsal de la guerra uniformada, con su propio equipo de camarógrafos; pero no se sabe si alguna parte de este material sobrevivió a la guerra. Después de *Olimpia*, Riefenstahl hizo exactamente una película más, *Tiefland (Tierra Baja)*, que comenzó en 1941 —y, después de una interrupción, la reanudó en 1944 (en los Estudios Fílmicos Barrandov, en Praga, entonces ocupada por los nazis)—, y terminó en 1954. Como *La Luz Azul*, también *Tiefland* opone la corrupción de la tierra baja, o el valle, a la pureza de la montaña, y, nuevamente, la protagonista (encarnada por Riefenstahl) es una bella proscrita. Riefenstahl prefiere dar la impresión de que sólo hubo dos películas documentales en una larga carrera como directora de películas de ficción, pero la verdad es que cuatro de las seis películas que dirigió fueron documentales que había encargado y financiado el gobierno nazi.

No resulta muy preciso describir la relación profesional de Riefenstahl y su intimidad con Hitler y Goebbels como "sus relaciones con los dirigentes nazis". Riefenshtal fue íntima amiga y compañera de Hitler desde mucho antes de 1932; también fue amiga de Goebbels: ninguna prueba hay en apoyo de la persistente afirmación de Riefensthal, desde los cincuentas, de que Goebbels la odiaba, o aun de que tuviera poder para coartar su trabajo. Por causa de su ilimitado acceso a Hitler, Riefenstahl era precisamente la única cineasta alemana que no era responsable ante la Oficina de Films *(Reichsfilkammer)* del ministerio de propaganda de Goebbels. Por último, resulta engañoso decir que Riefenstahl fue "dos veces juzgada, y las dos veces absuelta" después de la guerra. Lo que ocurrió fue que los aliados la detuvieron brevemente en 1945, y dos de sus casas (en Berlín y Munich) fueron confiscadas. Los interrogatorios y apariciones en los tribunales comenzaron en 1948, y continuaron intermitentemente hasta 1952, cuando finalmente fue "desnazificada" con este veredicto: "Ninguna actividad política en apoyo del régimen nazi que merezca castigo". Más importante aún: ya fuera que Riefenstahl mereciera o no una sentencia de prisión, no era su "relación" con los dirigentes nazis, sino sus actividades como destacada propagandista del Tercer Reich lo que estaba en juego.

El forro de *Los Ultimos de los Nuba* resume fielmente la línea principal de la reivindicación que Riefenstahl se fabricó durante los cincuentas, y que queda fielmente expresada en la entrevista que concedió a *Cahiers du Cinéma* en septiembre de 1965. Negó allí que parte de su trabajo fuera de propaganda, y le llamó *cinéma verité*. "Ni una sola escena fue montada", dice Riefenstahl del *Triunfo de la Voluntad*. "Todo es genuino. Y no hay comentarios tendenciosos por la sencilla razón de que no hay ningún comentario. Es *historia, pura historia*". Estamos muy lejos de ese vehemente desdén al "film-crónica", simple "reportaje" o "hechos filmados", como formas indignas del "estilo heroico" del acontecimiento, punto de vista que está expresado en su libro sobre la filmación de su película.*

* Si se desea otra fuente —ya que Riefenstahl afirma ahora (en una entrevista a la revista alemana *Filmkritik*, agosto de 1972) que no escribió una sola palabra de *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-films*, y que ni siquiera la leyó por entonces—, hay una entrevista en el *Völkischer Beobachter*, 26 de agosto de 1933, acerca de su filmación del mitin de Nuremberg de 1933, en que hace declaraciones similares.

Riefenstahl y sus apologistas siempre hablan del *Triunfo de la Voluntad* como si fuese un "documental" independiente, citando a menudo los problemas técnicos que encontraron durante la filmación para demostrar que ella tenía enemigos entre los jefes del partido (el odio de Goebbels) como si tales dificultades no fuesen parte normal de toda filmación. Una de las más sumisas repeticiones del mito de Riefenstahl como simple documentalista —e inocente en lo político— es la *Filmguide to "Triumph of the Will"* publicada por la Indiana University Press Filmguide Series, cuyo autor, Richard Meram Barsam, concluye su prólogo expresando su "gratitud a la propia Leni Riefenstahl, que cooperó en muchas horas de entrevista, abrió sus archivos a mi investigación y tomó un verdadero interés en este libro". Bien podía Riefenstahl interesarse en un libro cuyo primer capítulo es "Leni Riefenstahl y la Carga de la Independencia", y cuyo tema es "el convencimiento de Riefenstahl en que el artista debe, a cualquier costa, permanecer independiente del mundo material. En su propia vida ha alcanzado la libertad artística, pero a gran costo". Etc.

5 de 16

Aunque *Triunfo de la Voluntad* no tiene voz narrativa, sí comienza con un texto escrito que anuncia el mitin como la culminación redentora de la historia alemana. Pero esta afirmación inicial es la menos original de las formas en que la película es tendenciosa. No tiene comentario porque no lo necesita, pues *Triunfo de la Voluntad* representa una transformación ya lograda y radical de la realidad: la historia se vuelve teatro. La manera de planear la convención del Partido en 1934 quedó parcialmente determinada por la decisión de producir *Triunfo de la Voluntad:* El histórico acontecimiento serviría de escenario a una película que luego habría de adquirir el carácter de un auténtico documental. En realidad, cuando se estropearon ciertos metros de cinta que mostraban a los jefes del Partido en la tribuna de los oradores, Hitler dio órdenes de que volvieran a filmarse esas tomas, y Streicher, Rosenberg, Hess, y Frank histriónicamente repitieron su lealtad al Führer semanas después, sin Hitler y sin público, en un *set* construido por Speer. (Es perfectamente justo que Speer, quien construyó el gigantesco escenario del mitin, en las afueras de Nuremberg, aparezca en los créditos de *Triunfo de la Voluntad* como arquitecto de la película.) Todo el que defienda las películas de Riefenstahl como documentales, si hemos de distinguir el documental de la propaganda, estará siendo ingenuo. En *Triunfo de la Voluntad,* el documento (la imagen) no sólo es el registro de la realidad sino que es una razón de que la realidad se haya construido, y debe, a la postre, reemplazarla.

La rehabilitación de figuras proscritas en las sociedades liberales no ocurre en la forma burocráticamente definitiva de la *Enciclopedia Soviética,* cada nueva edición de la cual nos presenta algunas figuras hasta entonces inmencionables

Como antídoto, permítaseme citar una fuente irrebatible (al menos, no está aquí para decir que no lo escribió): Adolf Hitler. En su breve prólogo a *Hinter den Kulissen,* Hitler describió *Triunfo de la Voluntad* como "una glorificación totalmente única e incomparable del poder y la belleza de nuestro movimiento". Y así es.

6 de 16

y lanza a un número igual o mayor por el escotillón de la no existencia. Nuestras rehabilitaciones son más suaves, más insinuantes. No es que el pasado nazi de Riefenstahl de pronto se haya vuelto aceptable. Es simplemente que, al girar la rueda cultural, ya no importa. En lugar de impartir una versión rígida y congelada de la historia desde arriba, una sociedad liberal resuelve tales cuestiones aguardando a que los ciclos de los diferentes gustos vayan destilando la controversia.

La purificación de la fama de Leni Riefenstahl de su escoria nazi ha ido cobrando impulso durante algún tiempo, pero ha alcanzado una especie de clímax este año, al ser Riefenstahl la invitada de honor de un festival cinematográfico, controlado por cinéfilos, en el verano, en Colorado, y objeto de toda una lluvia de respetuosos artículos y entrevistas en periódicos y en la televisión y ahora, con la publicación de *Los Ultimos de los Nuba.* Parte del apoyo tras el reciente ascenso de Riefenstahl a la condición de monumento cultural se debe, seguramente, al hecho de que es mujer. El cartel del Festival Cinematográfico de Nueva York de 1973, hecho por una conocida artista que también es feminista, mostraba a una rubia cuyo seno derecho estaba rodeado por tres nombres: Agnès Leni Shirley (es decir, Varda, Riefenstahl, Clarke). Las feministas sentirían gran dolor si hubieran de sacrificar a la única mujer que ha hecho películas que, en opinión de todos, son de primera clase. Pero el mayor apoyo del cambio de actitud hacia Riefenstahl se halla en los nuevos y más grandes avatares de la idea de lo bello.

La línea tomada por los defensores de Riefenstahl, que incluyen hoy a las voces más influyentes del *establishment* de la vanguardia fílmica, es que siempre estuvo interesada en la belleza. Esto es desde luego, lo que Rienfenstahl ha estado diciendo durante años. Así, el entrevistador de los *Cahiers du Cinéma* enlazó a Riefenstahl, al observar fatuamente que lo que *Triunfo de la Voluntad* y *Olimpia* "tienen en común es que ambas dan forma a cierta realidad, basada ella misma en cierta idea de la forma. ¿Ve usted algo pecu-

liarmente alemán en este interés en la forma?" A esto respondió Riefenstahl:

> Sencillamente puede decir que me siento espontáneamente atraída por todo lo que es bello. Sí: belleza, armonía. Y quizás este cuidado en la composición, esta aspiración a la forma sea, en efecto, algo muy alemán. Pero yo no conozco exactamente estas cosas. Vienen del inconsciente y no de mi conocimiento... ¿Qué quiere usted que añada yo? Todo lo que es puramente realista, "tajada de la vida", que es mediocre, cotidiano, no me interesa... Estoy fascinada por lo que es hermoso, fuerte, saludable, lo que es vivo. Busco la armonía. Cuando se produce armonía, soy feliz. Creo haberle contestado a usted con esto.

Por ello, *Los Ultimos de los Nuba* es el último y necesario paso en la rehabilitación de Riefenstahl. Es la final reescritura del pasado; o bien, para sus partidarios, la confirmación definitiva de que siempre ha sido una fanática de la belleza, y no una horrible propagandista.* Dentro del libro bellamente hecho, fotografías de la tribu perfecta y noble. Y en la cubierta, fotografías de "mi perfecta mujer alemana" (como llamó Hitler a Riefenstahl) toda sonrisa, venciendo los desdenes de la historia.

Hay que reconocer que si el libro no estuviese firmado por Riefenstahl, no sospecharíamos necesariamente que estas fotografías habían sido tomadas por la artista más interesante, talentosa y eficaz de la época nazi. La mayoría de

* Así es como Jonas Mekas (*The Village Voice*, 31 de octubre de 1974) saluda la publicación de *Los Ultimos de los Nuba*: "Riefenstahl continúa su celebración —¿o es una búsqueda?— de la belleza clásica del cuerpo humano, búsqueda que comenzó en sus filmes. Está interesada en lo ideal, en lo monumental". Mekas, en la misma publicación, 7 de noviembre de 1974: "Y aquí está mi propia declaración final sobre las películas de Riefenstahl: si es usted idealista, verá idealismo en sus películas; si es usted clasicista verá en sus películas una oda al clasicismo; si es usted nazi, verá usted en sus películas nazismo".

la gente que hojee *Los Ultimos de los Nuba* probablemente lo verá como un lamento más por los primitivos en trance de desaparición —el ejemplo más grande sigue siendo Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques*, sobre los indios Bororo del Brasil— pero si se examinan cuidadosamente las fotografías, en conjunción con el largo texto escrito por Riefenstahl, se vuelve claro que siguen una continuidad con su obra nazi. El sesgo particular de Riefenstahl se revela en su elección de esta tribu y no de otra: un pueblo al que describe como agudamente artista (cada quien posee una lira) y hermoso (los hombres nuba, observa Riefenstahl, "tienen una complexión atlética rara en alguna otra tribu africana"); dotados como están con "un sentido mucho más poderoso de relaciones espirituales y religiosas que de asuntos mundanos y materiales", su principal actividad, insiste Riefenstahl, es ceremonial. *Los Ultimos de los Nuba* es acerca de una idea primitivista: un retrato de un pueblo que subsiste en pura armonía con su medio, no tocado por la "civilización".

Las cuatro películas de Riefenstahl comisionadas por los nazis —fuesen acerca de congresos del Partido, de la Wehrmacht, o de atletas— celebran el renacimiento del cuerpo y de la comunidad, mediante el culto de un jefe irresistible. Siguen directamente de los filmes de Fanck en que ella fue estrella y de su propia *Luz Azul*. Las ficciones alpinas son relatos de anhelos por los altos lugares, del desafío y la ordalía de lo elemental, lo primitivo; son acerca del vértigo ante el poder, simbolizado por la majestad y belleza de las montañas. Los filmes nazis son epopeyas de comunidad consumada, en que la realidad diaria queda trascendida mediante un autocontrol y una función extáticos; son acerca del triunfo del poder. Y *Los Ultimos de los Nuba*, elegía a la belleza y los poderes místicos —que pronto se extinguirán— de hombres primitivos a quienes Riefenstahl llama "su pueblo adoptado", es el tercero en su tríptico de exposiciones fascistas.

En el primer panel, los filmes de montaña, hombres pesadamente vestidos tratan de ascender para ponerse a prueba

7 de 16

en la pureza del frío; la vitalidad se identifica con la prueba física. Para el panel del centro, están los filmes hechos para el gobierno nazi: *Triunfo de la Voluntad* emplea los extensos *shots,* atestados de figuras, alternando con *close-ups* que aíslan una sola pasión, una sola perfecta sumisión: en una zona templada, gentes perfectamente claras y visibles, en uniforme, se agrupan y reagrupan, cual si estuviesen buscando la coreografía perfecta para expresar su lealtad. En *Olimpia,* la más rica visualmente de todas las películas (se vale tanto de los movimientos verticales de las películas de montañas cuanto de los horizontales característicos de *Triunfo de la Voluntad)* unas tras otras, esforzadas figuras escasamente vestidas, buscan el éxtasis de la victoria, alentadas por hileras de compatriotas en las tribunas, todo ello bajo la mirada firme del benigno superespectador, Hitler, cuya presencia en el estadio consagra este esfuerzo. *(Olimpia,* que también pudo llamarse perfectamente *Triunfo de la Voluntad,* subraya que no hay victorias fáciles.) En el tercer panel, *Los Ultimos de los Nuba,* los hombres primitivos, casi desnudos, aguardan la prueba final de su orgullosa y heroica comunidad, su extinción inminente, alegres y serenos bajo el sol de fuego.

Llega la hora del *Götterdämmerung.* Los acontecimientos centrales de la sociedad Nuba son encuentros de lucha y funerales: vívidos encuentros de hermosos cuerpos masculinos y de muerte. Los Nuba, tal como los interpreta Riefenstahl, son una tribu de estetas Como los Masai, embadurnados del alheña, y los llamados "hombres del fango" de la Nueva Guinea, los Nuba se pintan para todas las ocasiones sociales y religiosas importantes, embadurnándose con una ceniza blanquecina que inconfundiblemente sugiere la muerte. Riefenstahl afirma haber llegado "apenas a tiempo", pues en los años que siguieron a la toma de esas fotografías, los gloriosos Nuba han sido corrompidos por dinero, empleos, ropa (y, probablemente por la guerra —que Riefenstahl nunca menciona—, pues lo que le interesa es el mito, no la historia. La guerra civil que ha estado desgarrando aquella parte

8 de 16

del Sudán durante unos doce años debió de difundir nueva tecnología y no pocos detritos).

Aunque los Nuba son negros, no arios, el retrato que de ellos hace Riefenstahl evoca algunos de los temas más generales de la ideología nazi: el contraste entre lo limpio y lo impuro, lo incorruptible y lo manchado, lo físico y lo mental, lo gozoso y lo que ve las cosas con sentido crítico. Una de las principales acusaciones contra los judíos dentro de la Alemania nazi fue que eran gentes civiles, intelectuales, portadores de un destructivo y corrupto "espíritu crítico". La quema de libros de mayo de 1933 fue lanzada por el grito de Goebbels: "La época de extremo intelectualismo judío ha terminado ahora, y el triunfo de la revolución alemana ha dado nuevamente derecho de paso al espíritu alemán." Y cuando Goebbels prohibió oficialmente la crítica de arte en noviembre de 1936, fue porque tenía "rasgos de carácter típicamente judío": poner la cabeza por encima del corazón, al individuo por encima de la comunidad, al intelecto por encima del sentimiento. En la temática transformada del fascismo reciente, los judíos ya no desempeñan el papel de contaminadores. Es la propia "civilización".

Lo que hay de distintivo en la versión fascista de la antigua idea del Noble Salvaje es su desprecio a todo lo que sea reflexivo, crítico y pluralista. En el catálogo de Riefenstahl de la virtud primitiva —como en el de Lévi-Strauss— no es lo intrincado y sutil de la mente primitiva, de su organización social o de su pensamiento lo que se elogia. Riefenstahl recuerda poderosamente la retórica fascista cuando celebra la manera en que los Nuba son exaltados y unificados por las pruebas físicas de los encuentros de lucha, en que los hombres Nuba, "jadeando y esforzándose", con "sus enormes músculos combándose", se arrojan unos a otros al suelo, luchando no por premios materiales, sino "por la renovación de la sagrada vitalidad de la tribu". La lucha y los ritos que la acompañan, según Riefenstahl, unen a los Nuba.

> La lucha es la expresión de todo lo que distingue el modo de vida Nuba. . . la lucha general la lealtad y la participación emocional más apasionadas en los partidarios del conjunto, que son, en realidad, toda la población "no participante" de la aldea. . . su importancia como expresión de la visión total de los Mesakin y Koronga con respecto a la vida no puede exagerarse; es la expresión en el mundo visible y social del mundo invisible de la mente y del espíritu.

Al celebrar una sociedad donde la exhibición de la destreza física y del valor y la victoria del hombre más fuerte sobre el más débil son, como ello lo ve, los símbolos unificadores de la cultura comunal —donde el triunfo en la lucha es la "principal aspiración de la vida de un hombre"— Riefenstahl no parece haber modificado mucho las ideas de sus filmes nazis. Y su retrato de los Nuba va más lejos que sus filmes al evocar un aspecto del ideal fascista: una sociedad en que las mujeres son simplemente criadoras y ayudantes, excluidas de todas las funciones ceremoniales, y representan una amenaza a la integridad y la fuerza de los hombres. Desde el punto de vista "espiritual" Nuba (por los Nuba entiende Rienfenstahl, desde luego, a los varones), el contacto con las mujeres es profano; pero, como supuestamente se trata de una sociedad ideal, las mujeres conocen su lugar.

> Las novias o esposas de los luchadores están tan preocupadas como los hombres por evitar todo contacto íntimo. . . Su orgullo de ser la novia o la esposa de un robusto luchador es superior a su enamoramiento.

Por último, Rienfenstahl da en el blanco al elegir, como sujeto fotográfico, a un pueblo que "contempla la muerte tan sólo como cuestión del destino, que no se resiste ni

lucha contra ella", de una sociedad cuya ceremonia más entusiasta y pomposa es el funeral. ¡Viva la muerte!

Puede parecer ingrato y rencoroso negarse a separar *Los Ultimos de los Nuba* del pasado de Riefenstahl; pero hay saludables lecciones que aprender de la continuidad de su obra así como de este curioso e implacable acontecimiento reciente: su rehabilitación. Las carreras de otros artistas que se volvieron fascistas, como Céline y Benn y Marinetti y Pound (para no mencionar a los que, como Pabst y Pirandello y Hamsun, abrazaron el fascismo cuando su propio discernimiento ya estaba en declive), no son instructivas de manera comparable; pues Riefenstahl es la única artista importante que se identificó por completo con la época nazi y cuya obra no sólo durante el Tercer Reich sino treinta años después de su caída, ha ilustrado consistentemente muchos temas de la estética fascista.

La estética fascista incluye —pero va mucho más allá de— la celebración un tanto especial de lo primitivo que se encuentra en *Los Ultimos de los Nuba*. Más generalmente, brota de (y justifica) una preocupación por las situaciones de control, comportamiento sumiso, esfuerzo extravagante y resistencia al dolor; elogia dos estados aparentemente opuestos, la egomanía y la servidumbre. Las relaciones de dominación y de esclavización adoptan la forma de una pompa característica: el apiñamiento de grupos de personas; la conversión de las personas en cosas; la multiplicación o replicación de cosas; y el agrupamiento de personas/cosas alrededor de una todopoderosa e hipnótica figura de jefe o fuerza. La dramaturgia fascista se centra en transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, estática, "viril". El arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de pensamiento, da seducción a la muerte.

9 de 16

Semejante arte no se confina a las obras tildadas de fascistas o producidas por gobiernos fascistas (citemos tan sólo unas películas: *Fantasía*, de Walt Disney, *The Gang's All Here*, de Busby Berkeley, y *2001*, de Kubrick también ejemplifican de manera notable ciertas estructuras formales y temas del arte fascista). Y, desde luego, los rasgos del arte fascista proliferan en el arte oficial de los países comunistas —que siempre se presenta bajo la bandera del realismo—, en tanto que el arte fascista desdeña el realismo en nombre del "idealismo". La predilección por lo monumental y por la obediencia de las masas al héroe es común al arte fascista y al comunista, y refleja la idea de todos los regímenes totalitarios, de que el arte tiene la función de "inmortalizar" a sus jefes y doctrinas. La reproducción del movimiento en pautas grandiosas y rígidas es otro elemento común, pues tal coreografía repite la unidad misma del estado. Se hace que las masas tomen forma, se vuelven diseño. De allí que las manifestaciones atléticas en masa, un despliegue coreográfico de cuerpos, sean una actividad muy apreciada en todos los países totalitarios, y también el arte del gimnasta, tan popular hoy en la Europa Oriental, evoca los rasgos recurrentes de la estética fascista; el contenimiento o confinamiento de la fuerza, la precisión militar.

Tanto en la política fascista como en la comunista, se hace un despliegue público de la voluntad, en el drama del jefe y del coro. Lo interesante en la relación entre la política y el arte bajo el Nacional Socialismo no es que el arte fuera subordinado a las necesidades políticas, pues esto ocurre tanto en las dictaduras de derecha como de izquierda, sino que la política se apropiara la retórica del arte: el arte en su última fase romántica. (La política es "el arte más elevado y comprensivo que haya", dijo Goebbels en 1933, "y nosotros, los que modelamos la política alemana moderna nos sentimos los artistas. . . [siendo] la tarea del arte y del artista formal, moldear, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano".) Lo interesante del arte bajo el Nacional Socialismo son aquellos rasgos que hacen de él una variante

10 de 16

especial del arte totalitario. El arte oficial de países como la Unión Soviética y China tiende a exponer y reforzar una moralidad utópica. El arte fascista despliega una estética utópica: la de la perfección física. En la época nazi, pintores y escultores a menudo mostraron el cuerpo desnudo, pero se les prohibió mostrar imperfecciones corporales. Sus desnudos parecen imágenes de las revistas de cultura física: modelos que son, a la vez mojigatamente asexuales y (en un sentido técnico) pornográficos, pues tienen la perfección de una fantasía. La promoción de lo hermoso y lo saludable hecha por Reifenstahl, debe decirse, es mucho más sutil que eso. Y nunca es necia, como sucede en otras artes visuales nazis. Es capaz de apreciar toda una gama de tipos físicos —en cuestiones de belleza, no es racista—, y en *Olimpia* sí muestra cierto esfuerzo y tensión, con sus imperfecciones concomitantes, así como la pugna estilizada, aparentemente sin esfuerzo (como en las zambullidas, lo que constituye la secuencia más admirada de la película).

En contraste con la castidad asexual del arte comunista oficial, el arte nazi es, a la vez, lascivo e idealizador. Una estética utópica (perfección física; identidad como dato biológico) implica un erotismo ideal: la sexualidad convertida en el magnetismo de los jefes y la alegría de sus seguidores. El ideal fascista es transformar la energía sexual en una fuerza "espiritual" para beneficio de la comunidad. Lo erótico (es decir, las mujeres) siempre está presente como tentación, y la respuesta más admirable es la represión heroica del impulso sexual. Así es como Rienfenstahl explica por qué los matrimonios Nuba, en contraste con sus espléndidos funerales, no abarcan ninguna ceremonia ni festín.

> El mayor deseo de un hombre Nuba no es la unión con una mujer, sino ser un buen luchador, afirmando así el principio de la abstención. Las ceremonias de la danza Nuba no son ocasiones sensuales sino, antes bien, "festivales de castidad", de contenimiento de la fuerza vital.

La estética fascista se basa en el contenimiento de las fuerzas vitales; los movimientos son confinados, contenidos, dominados.

El arte nazi es reaccionario y, retador, se mantiene fuera de la corriente principal del siglo, de realización plena en las artes. Pero precisamente por esta razón, se ha ido ganando un lugar en el gusto contemporáneo. Los organizadores izquierdistas de una actual exposición de pintura y escultura nazi (la primera desde la guerra) en Francfort, han descubierto, para su consternación, que los públicos eran excesivamente numerosos pero no tan serios y formales como ellos habían esperado. Aun flanqueado por admoniciones didácticas de Brecht y por fotografías de campos de concentración, lo que el arte nazi recuerda a estos públicos es otro arte de los treintas, especialmente el Art Deco. (El Art Nouveau nunca pudo ser un estilo fascista; es, antes bien, el prototipo de ese arte que el fascismo define como decadente; el estilo fascista es, en sus mejores manifestaciones, Art Deco, con sus marcadas líneas y su pesada concentración de material, con su petrificado erotismo.) La misma estética responsable de los colosos de bronce de Arno Breker —escultor favorito de Hitler (y, brevemente, de Cocteau)— y de Josef Thorak también produjo el musculoso Atlas que se halla enfrente del Rockefeller Center de Manhattan, y el monumento, ligeramente lascivo, a los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial, que se encuentra en la estación del ferrocarril de la Calle 30, en Filadelfia.

Para un público alemán poco refinado, el atractivo del arte nazi pudo consistir en que era sencillo, figurativo, emocional; no intelectual; un alivio de las exigentes complejidades del arte modernista. Para un público más refinado, el atractivo puede deberse, en parte, a esa avidez con que hoy se están descubriendo todos los estilos del pasado, especialmente los más criticados. Pero es muy improbable un resurgimiento del arte nazi que siguiera a los renacimientos del Art Nouveau, la pintura prerrafaelista y el Ar Deco. La pintura y escultura no sólo son sentenciosas; son asombrosamente pobres como arte. Pero precisamente estas cualidades invitan a la gente a contemplar el arte nazi con conocedor y desdeñoso despego, como una forma de Pop Art.

La obra de Riefenstahl no tiene la calidad de aficionado y la ingenuidad que encontramos en otro arte producido en la época nazi, pero, aun así, promueve muchos de los mismos valores. Y la misma sensibilidad muy moderna también sabe apreciarla. Las ironías del refinamiento pop explican una manera de contemplar la obra de Rienfenstahl en que no sólo su belleza formal sino también su fervor político son considerados como una forma de exceso estético. Y al lado de esta fría apreciación de Riefenstahl hay una respuesta, sea consciente o inconsciente, al tema mismo, lo que da fuerza a su obra.

Triunfo de la Voluntad y *Olimpia* son indudablemente filmes soberbios (acaso sean los dos más grandes documentales jamás filmados), pero no tienen verdadera importancia en la historia del cine como forma de arte. Nadie que haga películas hoy alude a Riefenstahl, en tanto que muchos cineastas (incluso yo misma) consideran a Dziga Vertov como una inagotable provocación y fuente de ideas acerca del lenguaje fílmico. Sin embargo, puede argüirse que Vertov —la figura más importante en los filmes documentales— nunca hizo una película tan puramente eficaz y estremecedora como *Triunfo de la Voluntad* u *Olimpia*. (Desde luego, Vertov nunca tuvo a su disposición los medios que sí tuvo Riefenstahl. El presupuesto del gobierno soviético para los filmes de propaganda durante los veintes y comienzos de los treintas era bastante menos que opulento.)

Al tratar el arte propagandista de la izquierda y de la derecha prevalece una doble norma. Pocas personas reconocerían que la manipulación de la emoción en las últimas películas de Vertov y en las de Riefenstahl ofrece tipos similares de exaltación. Al explicar por qué se conmueven, la mayoría de las personas son sentimentales en el caso de Vertov y mienten en el caso de Riefenstahl. Así la obra de Vertov evoca bastante simpatía moral de parte de públi-

11 de 16

cos cinéfilos por todo el mundo. Las personas consienten en dejarse conmover. En la obra de Riefenstahl, el truco consiste en filtrar la nociva ideología política de sus películas, dejando tan sólo sus méritos "estéticos". El elogio a los filmes de Vertov siempre presupone el conocimiento de que era una persona atractiva y un pensador —artista inteligente y original—, a la postre aplastado por la dictadura a la que sirvió. Y la mayoría del público contemporáneo de Vertov (como de Eisenstein y Pudovkin) presupone que los propagandistas de las películas de los primeros años de la Unión Soviética estaban ilustrando un ideal noble, por mucho que fuera traicionado en la práctica. Pero el elogio a Riefenstahl no tiene tal recurso, ya que nadie, ni siquiera sus rehabilitadores, ha logrado presentar a Riefenstahl como persona agradable; además, no es ninguna pensadora.

Algo más importante aún: generalmente se piensa que el Nacional Socialismo sólo representa brutalidad y terror. Pero esto no es verdad. El Nacional Socialismo —más generalmente, el fascismo— también representa un ideal o, antes bien, unos ideales que persisten aún hoy bajo otras banderas: el ideal de la vida como arte, el culto de la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad; el rechazo del intelecto, la familia del hombre (bajo la tutela de los jefes). Estos ideales son vivos y conmovedores para muchas personas y resulta falaz así como tautológico decir que *Triunfo de la Voluntad* y *Olimpia* nos afectan tan sólo porque fueron hechas por una cineasta de genio. Las películas de Riefenstahl siguen siendo eficaces porque, entre otras razones, sus anhelos aún se sienten, porque su contenido es un ideal romántico al que muchos siguen dando su adherencia y que se expresa en tan diversos modos de la disensión cultural y la propaganda en pro de nuevas formas de comunidad como la cultura de la juventud y el rock, la terapia primigenia, la antipsiquiatría, los partidarios del Tercer Mundo, y la fe en lo oculto. La exaltación de la comunidad no impide la búsqueda de líderes absolutos; por lo contrario, puede llevar

12 de 16

inevitablemente a ella. (No es de sorprender que un buen número de jóvenes que hoy se postran ante gurúes y se someten a la disciplina más grotescamente autocrática fueran antiautoritarios y antielitistas durante los sesentas.)

La actual desnazificación y vindicación de Riefenstahl como indómita sacerdotista de lo bello —como cineasta y, hoy, como fotógrafa— no auguran nada bueno de la agudeza de la capacidad moderna de detectar el anhelo fascista en nuestro medio. Riefenstahl no es la clase común de esteta o de romántico con tendencias antropológicas. Estando la fuerza de su obra precisamente en la continuidad de sus ideas políticas y estéticas, lo interesante es que esto fuera percibido, en un tiempo, mucho más claramente de lo que parece serlo hoy, cuando la gente afirma ser atraída por las imágenes de Riefenstahl tan sólo por su belleza de composición. Sin perspectiva histórica, tal "conocimiento experto" allana el camino a una aceptación curiosamente distraída de la propaganda para toda clase de sentimientos destructivos —sentimientos cuyas implicaciones la gente está negándose a tomar en serio—. En alguna parte, desde luego, todo el mundo sabe que en un arte como el de Riefenstahl no está en juego sólo la belleza. Y así la gente trata de compensar su reacción, admirando esta clase de arte, por su indudable belleza, y patrocinándolo por su mojigata promoción de lo bello. Tras las solemnes apreciaciones fatalistas y remilgadas se halla una gran reserva de apreciación, la sensibilidad de lo *camp*, sin los grilletes de los escrúpulos de la gran seriedad: y la sensibilidad moderna depende de continuar fluctuando entre el enfoque formalista y el gusto *camp*.

El arte que evoca los temas de la estética fascista es popular hoy, y para la mayoría probablemente no sea más que una variante del *camp*. El fascismo acaso esté sólo de moda, y quizá la moda, con su irreprimible promiscuidad de gustos, vaya a salvarnos. Pero los propios juicios de gusto parecen menos inocentes. Un arte que pareció eminentemente digno de ser definido hace diez años como gusto minoritario o adversario, ya no parece defendible hoy, porque los

asuntos éticos y culturales que plantea se han vuelto serios, hasta peligrosos, de una manera distinta. La pura realidad es que aquello que puede ser aceptable en la cultura de élite puede no ser aceptable en la cultura de masas, que los gustos que plantean tan sólo asuntos éticos innocuos como propiedad de una minoría se vuelven corruptores al volverse más establecidos. El gusto es el contexto, y el contexto ha cambiado.

II

Segundo Documento. He aquí un libro que puede comprarse en los puestos de revistas de los aeropuertos y en las librerías "para adultos", un libro en rústica, relativamente barato, no un artículo costoso que atraiga a los coleccionistas de objetos de arte y la gente *bien-pensant*, como *Los Ultimos de los Nuba* Y sin embargo, ambos libros comparten cierta comunidad de origen moral, una preocupación radical: la misma preocupación en diferentes etapas de evolución: las ideas que animan *Los Ultimos de los Nuba* salen de las tinieblas morales menos que la más burda y más eficiente idea subyacente en *SS Regalia*. Aun cuando *SS Regalia* es una respetable compilación, hecha en Inglaterra (con un prefacio histórico de tres páginas y notas al final), sabemos que su atractivo no es de erudición, sino de sexo. La cubierta ya deja esto en claro. A través de la gran *swástica* negra de un brazal de SS pasa una faja amarilla diagonal que dice "Más de 100 brillantes fotografías en cuatro colores. Sólo $2.95", exactamente como el sello con el precio solía fijarse —en parte como tentación, en parte por deferencia a la censura— en la cubierta de las revistas pornográficas, sobre los genitales de la modelo.

Hay una fantasía general acerca de uniformes. Los uniformes sugieren comunidad, orden, identidad (por medio de grados, insignias, medallas, cosas que declaran quién es su portador, y qué ha hecho: su valor queda así reconocido), competencia, autoridad legítima, el ejercicio legitimado de

la violencia. Pero los uniformes no son lo mismo que las fotografías de uniformes —que son materiales eróticos—, y las fotografías de uniformes de SS son las unidades de una fantasía sexual particularmente poderosa y difundida. ¿Por qué los SS? Porque los SS eran la encarnación ideal de la abierta afirmación del fascismo sobre la justicia de la violencia, el derecho de ejercer el poder total sobre los demás y tratarlos como absolutamente inferiores. Fue en los SS donde esta afirmación pareció más completa, porque la desempeñaron de manera singularmente brutal y eficiente; y porque la dramatizaron vinculándose ellos mismos con ciertas normas estéticas. La SS fue designada como una comunidad de élite militar que no sólo sería supremamente violenta sino también supremamente hermosa. (No es probable que encontremos un libro llamado "SA Regalia". Los SA, quienes fueron reemplazados por los SS, no fueron conocidos por ser menos brutales que sus sucesores, pero han pasado a la historia como tipos gordos, achaparrados, salidos de una cervecería; simples *camisas pardas.)*

Los uniformes de los SS eran elegantes, bien cortados, con un toque (pero no excesivo) de excentricidad. Compárense los anodinos y no muy bien cortados uniformes del ejército norteamericano: chaqueta, camisa, corbata, pantalones, calcetines y zapatos de agujetas; esencialmente ropas civiles, por muy cubiertas que estuvieran de medallas e insignias. Los uniformes de los SS eran apretados, pesados, rígidos, e incluían guantes para confinar las manos y botas que hacían sentir peso en las piernas y los pies, embutidos, obligando a su portador a mantenerse derecho. Tal como explica la contraportada de *SS Regalia.*

> El uniforme era negro, color que tenía importantes implicaciones en Alemania. Encima, los SS llevaban una gran variedad de condecoraciones, símbolos, insignias para distinguir grados, desde las runas del cuello hasta las calaveras. Su apariencia era a la vez dramática y amenazadora.

13 de 16

El casi ávido llamado de la portada no nos prepara por completo para la trivialidad de la mayor parte de las fotografías. Junto con aquellos célebres uniformes negros, a las tropas de los SS se les entregaban uniformes color kaki, que casi parecen norteamericanos, y ponchos y chaquetas de disfraz. Y además de las fotografías de uniformes, hay páginas enteras de insignias para el cuello, bandas para los puños de la camisa, sardinetas, hebillas de cinturón, insignias conmemorativas, estandartes de regimiento, banderas de trompetas, gorras de campo, medallas de servicio, señales para los hombros, permisos, pases, pocos de los cuales muestran las célebres runas o las calaveras; todo ello minuciosamente identificado por rango, unidad y año y estación de expedición. Precisamente lo innocuo de prácticamente todas las fotografías es testimonio del poder de la imagen: estamos hojeando el breviario de una fantasía sexual. Para que la fantasía tenga profundidad, ha de tener detalle. Por ejemplo, ¿cuál era el color del permiso de viaje que habría necesitado un sargento de los SS para ir de Tréveris a Lübeck en la primavera de 1944? Es necesario que tengamos todas las pruebas documentales.

Si el mensaje del fascismo ha sido neutralizado por una visión estética de la vida, sus adornos han sido sexualizados. Esta erotización del fascismo puede observarse en manifestaciones tan arrebatadoras y devotas como las *Confesiones de una Máscara* y *Sol y Acero,* de Mishima, y en películas como *Scorpio Rising,* de Kenneth Anger, y más recientes y mucho menos interesantes, *Los Malditos,* de Visconti, y *El Portero de Noche,* de Cavani. La solemne erotización del fascismo debe distinguirse de cierto juego sutil con el horror cultural, donde entra un elemento de afectación. El cartel que Robert Morris creó para su reciente exposición en la Galería Castelli es una fotografía del artista, desnudo hasta la cintura, con gafas oscuras, algo que parece un casco nazi y un cuello de acero con pico, sujeta al cual hay una gruesa cadena, que él sostiene en sus manos esposadas. Se dijo que consideró ésta la única imagen que aún tenía cierta capacidad de escandalizar: una virtud singular para los que dan por sentado que el arte es una secuencia de gestos siempre nuevos de provocación. Pero lo interesante del cartel es su propia negación. Escandalizar gente, en ese marco, también significa acostumbrarla, así como el material nazi entra en el vasto repertorio de la iconografía popular utilizable para los comentarios irónicos del Pop Art. Sin embargo, el nazismo fascina de una manera como no lo logra hacer otra iconografía conocida de la sensibilidad *pop* (desde Mao Tse-tung hasta Marilyn Monroe). No cabe duda de que alguna parte del despertar general del interés en el fascismo puede precisarse como producto de la curiosidad. Para los que nacieron después del comienzo de los cuarentas, bombardeados por una palabraría continua en pro y en contra del comunismo, es el fascismo —el gran tema de conversación de la generación de sus padres— el que representa lo exótico, lo desconocido. Luego, allí está la fascinación general entre los jóvenes por el horror, por lo irracional. Los cursos de historia del fascismo se encuentran, junto con los cursos de ocultismo (incluso vampirismo), entre los más concurridos en estos días en las universidades. Y, por encima de esto, el atractivo definitivamente sexual del fascismo, del que con descarada claridad es testimonio definitivo *SS Regalia,* parece inmune al descrédito por medio de la ironía o la excesiva familiaridad.

En la literatura, las películas y los aparatos pornográficos por todo el mundo, especialmente en los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Japón, Escandinavia, Holanda y Alemania, los SS se han convertido en referencia de aventurismo sexual. Muchas de las imágenes de los excesos del sexo se han colocado bajo el signo del nazismo. Botas, cuero, cadenas, cruces de hierro sobre torsos brillantes, swásticas, junto con ganchos de carnicería y pesadas motocicletas, se han convertido en aparatos secretos y muy lucrativos del erotismo. En las tiendas de cosas "sexuales", en los baños, en los bares atestados de chaquetas de cuero, en los prostíbulos, la gente exhibe esas cosas. Pero, ¿por qué? ¿Por qué la Alema-

14 de 16

nia nazi que fue una sociedad represiva del sexo, se ha vuelto erótica? ¿Cómo pudo un régimen que persiguió a los homosexuales convertirse en estímulo sexual "Gay"?

Una clave se halla en la predilección de los dirigentes fascistas por las metáforas sexuales. Como Nietzsche y Wagner, Hitler consideraba el mando como un dominio sexual de las masas "femeninas", como violación. (La expresión de las muchedumbres en *Triunfo de la Voluntad* es de éxtasis; el líder provoca un orgasmo a las masas.) Los movimientos izquierdistas han tendido a ser unisex y asexuales en sus imágenes. Los movimientos de derecha, por muy puritanas y represivas que sean las realidades que introducen, tienen una superficie erótica. Ciertamente el nazismo es más "sexy" que el comunismo (lo que no va en crédito de los nazis sino que, antes bien, muestra algo de la naturaleza y los límites de la imaginación sexual).

Desde luego, la mayoría de la gente que se enciende al ver los uniformes SS no está aprobando significativamente lo que hicieron los nazis, si es que en realidad tiene más que una vaga idea de lo que eso pudo ser. Sin embargo, existen poderosas corrientes, que van en aumento, de sensación sexual, de aquellas que generalmente reciben el nombre de sadomasoquismo, que hacen parecer crótico el jugar al nazismo. Estas fantasías y prácticas sadomasoquistas se encuentran tanto entre heterosexuales como entre homosexuales, si bien es entre los homosexuales donde es más visible la erotización del nazismo. El sadomasoquismo, no el intercambio de esposas, el gran secreto sexual de los últimos años.

Entre sadomasoquismo y fascismo hay un vínculo natural. "El fascismo es teatro", como dijo Genet.* Como lo es la sexualidad sadomasoquista: participar en sadomasoquismo es tomar parte en un teatro sexual, una representación de sexualidad. Los habituados al sexo sadomasoquista son consumidores y coreógrafos expertos, así como representantes, en una obra que es tanto más excitante cuanto que está prohibida a la gente ordinaria. El sadomasoquismo es al sexo lo que la guerra es a la vida civil: la experiencia magnífica. (Dice Riefenstahl: "Lo que es puramente realista tajada de la vida, lo que es mediocre, cotidiano, no me interesa".) Así como el contrato social parece manso en comparación con la guerra, así fornicar y lengüetear llega a parecer simplemente agradable y, por tanto, no excitante. El fin al que tiende toda experiencia sexual, como insistió Bataille durante toda una vida de escribir, es manchar, blasfemar. Ser "agradable", como ser civilizado, significa ser ajeno a esta experiencia salvaje, que es enteramente puesta en escena.

El sadomasoquismo, desde luego, no sólo significa gente que hace daño a sus parejas sexuales, lo que siempre ha ocurrido, y generalmente significa hombres que golpean a mujeres. El campesino ruso eternamente ebrio que golpea a su mujer, está haciendo exactamente lo que siente deseos de hacer (porque es infeliz, se siente oprimido, embrutecido y porque las mujeres son víctimas a mano). Pero el perenne inglés en un prostíbulo, que se hace azotar, está recreando una experiencia. Está pagando a una prostituta para que represente con él una obra de teatro, para reactuar o reevocar el pasado —experiencias de sus días de escuela o guardería, que hoy tienen para él una enorme reserva de energía sexual—. Hoy puede ser el pasado nazi el que la gente in-

* Fue Genet, en su novela *Ritos Funerales*, el que aportó uno de los primeros textos que mostraban la fascinación erótica que el fascismo ejercía sobre algunos que no eran fascistas. Otra descripción es de Sartre, que no es probable que tuviera esas sensaciones, pero que acaso oyera hablar de ello a Genet. En *La Muerte en el Alma* (1949), la tercera novela de sus *Caminos de la Libertad*, en cuatro partes, Sartre describe lo que experimenta uno de sus protagonistas al ver entrar al ejército alemán en París en 1940: "(Daniel) no tenía miedo y se abandonaba con confianza a aquellos millares de ojos. Pensaba: nuestros vencedores. Y se sentía invadido por el deleite. Replicó audazmente a las miradas y se embriagó de cabellos rubios, de rostros curtidos en que los ojos parecían lagos de glaciar, de talles estrechos, de muslos increíblemente largos y musculosos. Murmuró: ¡Qué hermosos son! . . . Algo se precipitó desde el cielo: era la antigua ley. Se había hundido la sociedad de los jueces, y la sentencia quedaba borrada; estaban derrotados los soldaditos de color kaki campeones de los derechos del hombre y del ciudadano . . . una turbación insoportable y deliciosa le recorrió el cuerpo de pies a cabeza, ya no veía con claridad y, jadeando un poco repetía: Entran como en la manteca, entran en París como en la manteca . . . Hubiera deseado ser una mujer para arrojarles flores."

15 de 16

voca, en la teatralización de la sexualidad, porque es de esas imágenes (y no de sus recuerdos) de las que espera poder desencadenar una reserva de energía sexual. Lo que los franceses llaman "el vicio inglés" puede decirse, sin embargo, que es algo así como una mañosa afirmación de individualidad; después de todo, la "obrilla" se refería a la propia historia del sujeto. La moda de los objetos nazis indica algo totalmente distinto: una respuesta a una opresiva libertad de elección en el sexo (y en otras cuestiones), a un intolerable grado de individualidad; el ensayo general de la esclavización, y no su verdadera repetición.

Los ritos de dominación y esclavización que se practican más y más, el arte que se dedica más y más a repetir sus temas, acaso sean tan sólo una extensión lógica de la tendencia de una sociedad rica a convertir cada parte de las vidas de la gente en un gusto, una elección; invitar a todos a contemplar sus propias vidas como un estilo (de vida). En todas las sociedades hasta ahora, el sexo ha sido principalmente una actividad (algo qué hacer, algo en qué pensar). Pero cuando el sexo se convierte en un gusto quizá ya esté en camino de convertirse en una forma consciente de teatro, que es de lo que trata el sadomasoquismo: una forma de gratificación, violenta e indirecta, muy mental.

El sadomasoquismo siempre ha sido el punto más extremo de la experiencia sexual: cuando el sexo se vuelve más puramente sexual, es decir, apartado de las personas, de las relaciones, del amor. No debe sorprender que se haya adherido al simbolismo nazi en años recientes. Nunca había sido tan conscientemente estetizada la relación de amos y esclavos. Sade tuvo que inventar su teatro de castigo y deleite a partir de nada, improvisando los decorados, los ropajes y los ritos blasfemos. Ahora, hay un gran escenario a disposición de quien lo desee. El color es el negro, el material es el cuero, la seducción es la belleza, la justificación es la sinceridad, la meta es el éxtasis, la fantasía es la muerte.

1974

16 de 16

Bajo el Signo de Saturno